LA ARMONÍA HERACLÍTEA*

CHARLES H. KAHN

Traducido del inglés por Jazmín Ferreiro

LXXVIII (D.51)
"Ellos no comprenden cómo una cosa acuerda al divergir consigo misma: <esta es> una armonía (o un "ensamble conjunto", *harmonie*) que se vuelve <sobre sí misma>, como la del arco y la lira".

La interpretación filosófica de LXXVIII ha sido obstaculizada por una innecesaria controversia alrededor de ciertos problemas textuales y filológicos, los cuales deben ser brevemente tratados antes de poder discutir el contenido. (...) Uno de esos problemas preliminares concierne no al texto sino al significado de *harmonie*, término que aparece al menos dos veces en Heráclito (aquí y en DK 54; en LXXV, DK 8, puede no representar una mención independiente). El sentido original y el desarrollo del término son

* CH. H. Kahn, The Art and Thought of Heraclitus, Cambridge U. P., 1979. Comentario a los fragmentos LXXVIII y LXXX que corresponden a los fragmentos 51 y 54 en la edición de Diels-Kranz.

medianamente claros. *Harmonie* deriva de una raíz (presente también en los verbos *ararisko* y *harmózo*) que significa "juntar" o "reunir conjuntamente": es usado por Homero, Heródoto y algunos autores tardíos para significar una coyuntura o juntura o un "ensamblar conjuntamente", como en los trabajos de carpintería o en la construcción de barcos. (*Od.* V. 248, 261; Hdt. II. 96.2). Pero desde el comienzo el término es también usado figurativamente, para "acuerdos" o "convenios" entre hombres hostiles (*Il.* XXII.255) y por lo tanto para el poder personificado de "Reconciliación", el hijo de Ares y Afrodita en Hesíodo (*Teogonía* 937). También Empédocles pudo emplear *harmonie* como otro nombre para *Philótes* o Afrodita, contraparte de Lucha o Conflicto, el principio de proporción y acuerdo que crea una unidad armónica libre de poderes potencialmente hostiles[1]. Otro uso figurativo es para el tono de un instrumento musical, el "ajustar conjuntamente" las diferentes cuerdas para producir la escala o clave deseada. Esta aplicación musical está también atestiguada en Píndaro, donde el término aparece tres veces en el sentido semitécnico de "escala", "modo" o "composición musical"[2]. Ambos valores metafóricos del término, musicales y más amplios, son combinados en la visión pitagórica, donde poderes opuestos del cosmos son retenidos juntos por el principio de *harmonía*, un "ajuste" o "reconciliación" que toma la forma de una "octava" musical (Filolao, Fr. 6). La doctrina pitagórica de la música de las esferas, presupuesta en el Mito de Er de Platón y transmitida por Aristóteles (*De Caelo* II.9), parece estar implícita en la noción de *harmonía* de Filolao y podría remontarse al fundador de la escuela[3].

De este modo tenemos un triple rango de significados para *harmonie*: el ensamble físico de partes entre sí, como en la carpintería; el acuerdo militar o social entre potenciales oponentes como en una tregua u orden cívico; y como armonía musical de cuerdas y tonos. El sentido semimusical y semipolítico de "concordia" o "armonía" que predomina en la historia más antigua del término no había sido establecido como de uso fijo para *harmonie* en los tiempos de Heráclito[4]. Pero este uso no es más que una fusión simplificada de dos de los tres sentidos arcaicos del término recién examinado.

Desde el punto de vista de la técnica verbal de Heráclito que he propuesto, esperamos encontrar que usa *harmonie* en todos los sentidos posibles: como el ensamble físico de partes entre sí, como principio de reconciliación entre oponentes, y como modelo de armonía musical. Estos tres sentidos están combinados en una noción nueva, específicamente heraclítea de estructura o "ensamble conjunto" del orden cósmico como una unidad producto del conflicto[5].

Hagamos ahora una exégesis literal. Consideraré las frases una por una, para luego examinar el pensamiento del fragmento como un todo.

Las palabras del inicio *ou xuniâsin* "ellos no comprenden" nos retrotraen al tema del proemio: "los hombres siempre fracasan en la comprensión de este *lógos*" (I.1). "No comprenden (*axúnetoi*), incluso tras escuchar, son como sordos" (II, DK 34). La sílaba *xun-* repite o anticipa el término *xunós*, "lo que es compartido" o "común": el

lógos es compartido (*xunós*), pero los hombres tratan sus pensamientos (*phrónesis*) como si fueran privados (III, DK 2). Los que no comprenden son, precisamente, aquellos que no captan lo que es común (*xunón*); el hablar con entendimiento(*xùn nóoi*) significa sostener rápidamente lo que es compartido (*tôi xunôi*) por todas las cosas (XXX, DK114). LXXVIII nos dice, justamente, qué es esta estructura común: el *lógos* "de acuerdo al cual todas las cosas suceden" se articula aquí como el acuerdo o "ensamble conjunto" de un sistema de tensión y oposición.

"Ellos no comprenden cómo una cosa al divergir consigo misma (*diapherómenon heoutôi*) concuerda (*homologéei*)". Lo que es obvio es la diferencia o el conflicto; lo que los hombres no ven es la estructura unificante. (Compárese con XIX, DK 57 acerca de la unidad del día y de la noche). El término para oposición, *diapherómenon,* tiene el sentido etimológico de "apartarse", "divergir", por lo tanto "diferir", pero la sintaxis con el dativo distingue la noción de hostilidad como la predominante. El principio de acuerdo-en-conflicto es expresado en una forma neutra, como en CXXIV (DK 10). *Sympherómenon diapherómenon* "se atrae y se aparta" ("convergente divergente") y *synâidon diâidon* "que suena junto y suena apartado" ("consonante disonante"). En ambos casos tenemos un neutro extrañamente personificado que allí canta y aquí disputa y "habla acordando" consigo mismo. (Compárese el neutro en LII, DK 84A: "reposa al cambiar"). La fuerza del neutro es la de la generalización: este modelo se aplica al universo como un todo y a cada porción organizada de él.

El término para acuerdo, *homologéein*, debe resonar o anticipar XXXVI (DK 50, que Hipólito ya ha citado): la sabiduría consiste en *escuchar al lógos* y *decir de acuerdo con él* (*homologein*) que todas las cosas son una. Este término conecta LXXVIII tanto con el tema inicial del *lógos* y con la afirmación culminante de unidad, como con la noción de sabiduría que es fundamento del reconocimiento de la unidad. (Cf. LIV, DK 41).

Esta personificación implícita del modelo cósmico, como un *lógos* que disputando acuerda consigo mismo termina después de la palabra *homologéei*. En su lugar tenemos una imagen que envuelve dos comparaciones: "una *harmonie*, volviendo sobre sí misma, como la del arco y la lira". En esta imagen un aspecto es claro y dos son oscuros. Lo que es claro es la noción de *harmonie* para la lira, puesto que el término inmediatamente denota el encordar o afinar el instrumento, y un "tono" que la lira puede tocar. El doble enigma reside en (1)"*harmonie* del arco", donde *harmonie* no puede tener el mismo sentido, y (2) el epíteto *palíntropos* "que vuelve hacia atrás", que no tiene un fin obvio, pero que está enfáticamente ubicado en el centro del fragmento.

Consideremos primero la "*harmonie* del arco". Tomada en sí misma la frase no es problemática: *harmonie* significa el ensamble físico o construcción del arco. El enigma estriba en la conjunción de las dos comparaciones: ¿cómo puede un mismo modelo ser ilustrado tanto por la *harmonie* del arco como por la *harmonie* de la lira?

Podemos eludir la paradoja tomando *harmonie* en el mismo sentido las dos veces: estructura del arco, estructura de la lira. Pero esto no es muy plausible para la lira dadas las connotaciones musicales de *harmonie*. (Tanto Platón como Aristóteles vieron aquí un sentido musical, como analizaremos más adelante). De hecho, esa es una de esas "soluciones" para los enigmas de Heráclito, que simplifican el texto empobreciendo la extensión de su significado, en este caso eliminando la tensión semántica entre los dos sentidos de *harmonie*: la estructura (y función) del arco, el acorde (y tañido) de la lira. La música del instrumento favorito de Apolo y el poder de dar muerte de su arma acostumbrada deben tomarse *conjuntamente* como una expresión del "ensamble" que caracteriza el modelo universal de las cosas.

Pero ambas imágenes pueden entenderse también separadamente. El mejor comentario del "ajuste" del arco -el ajuste de las cuerdas a los brazos del arco y el ajuste de la flecha a la cuerda- es todavía el de Lewis Campbell (quien se inspira en la observación platónica de *República* 439b): "Tan pronto como la flecha deja la cuerda, las manos están tirando en sentidos opuestos una de otra, y de las diferentes partes del arco"[6]. Una sola intención racional (en el sentido más literal de *intendere*: apuntar al blanco) es realizada por un sistema en el cual tensiones físicas en direcciones opuestas sirven a la vez como instancia y como símbolo del principio general de oposición. Las fuerzas opuestas "hablan al unísono" en el vuelo de la flecha. En la lira, mientras el pensamiento de las cuerdas tensas, tal vez incluso el de los brazos curvos, continúa la idea de *harmonie* del arco, sin embargo, la noción predominante es el pensamiento distintivamente musical interpretado en CXXIV (DK 10): *synâidon diâidon* "consonante disonante", o, como lo pone Aristóteles, "de tonos y variación surge la más fina *harmonie*"[7]. Ya sea que "la *harmonie* de la lira" signifique una escala, un modo o una melodía, es en cualquier caso una unidad producida a partir de una diversidad la cual, por la destreza de los músicos al entonar (y tañer) *las cuerdas*, puede fácilmente caer en disonancia o cacofonía. Y la diversidad es esencial. Si las cuerdas se mantuvieran en acuerdo mecánico, o si los músicos tañeran solo una cuerda con tensión constante, ninguna música podría resultar.

Esto nos deja con el enigmático epíteto *palíntropos*, en su posición dominante en el centro del texto. Algunos editores han buscado evitar (antes que resolver) este enigma prefiriendo la variable textual *palíntonos* "estirado hacia atrás", un epíteto corriente, casi ornamental, del arco. Su aparición aquí no debe ser sorprendente, así como no es sorprendente encontrar esto como una variante en algunas citas antiguas. Pero de hecho Heráclito parece haber elegido deliberadamente *palíntropos* como un sustituto inesperado para el epíteto familiar, y nos ha dejado la tarea de averiguar por qué[8]. ¿Cuál es el punto de este casi banal y perspicuo epíteto? Aunque *palíntropos*, "que vuelve hacia atrás", tiene aproximadamente el mismo sentido que *palíntonos* "estirado hacia atrás", no se aplica aquí tan ordenadamente, precisamente porque (como omite la raíz de *-tonos, teinein*) no refiere directamente al estirar o entonar de las cuerdas.

La solución a esta dificultad es obvia, una vez que comprendemos la naturaleza alusiva del estilo heraclíteo y su uso sistemático de la resonancia. Por una reminiscencia homérica, *palíntropos* sugiere inmediatamente *palíntonos* (como muestran las variantes de las citas). Por consiguiente el primer término es más rico, dado que por asociación también incluye al último. Pero añade algo más en la noción de *-tropos*. Esta es la clave del significado de la totalidad del fragmento como una descripción de la estructura y unidad cósmica. Pues el epíteto "que vuelve hacia atrás" provee una alusión directa al "volverse" o "transmutarse" (*tropaí*) del fuego en XXXVIII (DK31 A) y por lo tanto a su paralelo más familiar, el ciclo estacional del sol en verano y en invierno. A través de este uso problemático de un compuesto en *-tropos* "volverse", Heráclito nos recuerda aquel otro acertijo acerca de las "vueltas" del fuego. Y nos recuerda también su solución, en el modelo anual de transmutaciones del sol cuando alcanza sus *térmata* o límites (XLV, DK 120), el norte en el verano, el sur en invierno, la lenta oscilación estacional del sol hacia atrás y hacia adelante, la *palíntropos harmonie* por la cual se garantiza la diversidad y uniformidad del ciclo de la vida.

Con la frase *palíntropos harmonie* Heráclito forja el eslabón entre su doctrina de los opuestos y su cosmología. La noción de *harmonie* o "ensamble conjunto" sirve para conectar la doctrina antropocéntrica de los opuestos delineada en LXVII-LXXIII con la extensa noción del *lógos* cósmico (que resuena aquí en *homo-logéein*) y con la noción misma de *kósmos*, el orden del mundo representado por las medidas del fuego, como se ejemplifica en la alternancia del día y la noche y en el ciclo anual del sol. Es apropiado que este eslabón entre varios tipos de oposición sea articulado por la noción de "ensamble"o "ajuste conjunto" (*harmonie*). Este concepto es ilustrado más vívidamente por el arco tenso, más rica y sutilmente por el entonar o tocar la lira, y más completamente por la conjunción de los dos: ambos atributos del "señor cuyo oráculo está en Delfos", cuya "señal" en este caso es un par de instrumentos relacionados entre sí como la guerra y la paz. (Acerca de la presencia de la guerra y la paz entre los términos "cósmicos" *día y noche, invierno y verano* y los opuestos humanos *hambre y saciedad*, véase CXXIII, DK 67).

El concepto mediador que hace posible la doctrina general de los opuestos y que provee la clave para entender la unidad del sistema de Heráclito, es precisamente esta noción de *harmonie* como una estructura inteligente o actividad intencional, un todo unificado cuyas partes esenciales (o estados o tendencias) se relacionan entre sí por un contraste polar[9]. A pesar de que esta noción está claramente exhibida en los productos del arte humano o en actividades tales como la arquería y la música, el cardar lana y el agitar la bebida *kukeón*, también se aplica a la interpretación de (esto es, a la comprensión de la estructura unificada dentro de) fenómenos naturales tales como el día y la noche, el verano y el invierno y el ciclo de las transformaciones elementales. El concepto de *harmonie* como unidad compuesta por partes en conflicto es así el modelo para entender el orden del mundo como una totalidad unificada. Y es la comprensión de

este modelo en todas sus aplicaciones lo que constituye la sabiduría. Porque esta estructura es común (*xunón*) a todas las cosas. Y este modelo, o su reconocimiento, es lo que Heráclito designa como *gnóme*, el plan o intención por el cual todas las cosas están guiadas a través de todo. (LIV, DK 41).

LXXX (DK 54)
"La armonía (*harmonie*) oculta es mejor que la manifiesta".

Este es uno de los fragmentos más cortos y más bellamente diseñados. De las cuatro palabras griegas (*harmonie aphanès phanerès kreitton*) dos son presentadas como epítetos de *harmonie*, mientras que la tercera es construida como epíteto del mismo sustantivo elípticamente entendido (en genitivo). Dos de estos tres adjetivos están formalmente relacionados como positivo y privativo: *phanerós*, *aphanés* "visible, invisible" o "manifiesta, oculta". Al colocar estos términos en una posición central, Heráclito exhibe el rol unificador de la oposición dentro de la estructura verbal de esta breve sentencia. Y afirmando que el término negativo es superior al positivo, ha expresado de un modo formal la reevaluación dialéctica del principio negativo que caracteriza lo que él tiene para decir acerca de los opuestos.

Cualquier exégesis de LXXX debe ser especulativa, puesto que la sentencia en sí misma no especifica a qué se refiere con *harmonie* oculta. Una lectura literal no plantea problemas reales, en tanto eludamos la trampa de suponer que Heráclito intenta que sus palabras sean tomadas en un solo sentido. La extensión de significados de *harmonie* es demasiado amplia como para que una interpretación particular sea adecuada. Como traducciones parciales podríamos ofrecer "Más dulces que las armonías oídas son aquellas no oídas" (siguiendo a Keats), o "La estructura oculta es mas poderosa que la estructura visible" (siguiendo a Bronowski). Si abandonamos el intento de traducir *harmonie*, el resto puede ser traducido literalmente como: "*harmonie* que no aparece claramente es superior a aquella que es clara y evidente." El adjetivo *kreitton* es también polisémico, significa "más fuerte, más poderoso", pero también "mejor, más deseable". El último podría ser, presumiblemente, el sentido natural en una primera lectura; la noción física o política ("más fuerte", "dominante") trae consigo una interpretación más profunda. Pues una vez que tomamos *kreitton* en este sentido, sugiere una alusión verbal a "lo divino" mencionado en XXX (DK 114), el cual "prevalece (*kratei*) tanto como quiere y es suficiente para todo". La *harmonie* universal o el ensamble conjunto y la unidad divina que estructuran el mundo son solamente diferentes modos para designar el mismo principio.

La frase "estructura escondida", *harmonie aphanés*, podría ser tomada como un título general para el pensamiento filosófico de Heráclito[10]. Y no es accidental que el mismo título puede describir su modo de expresión, donde el significado "superficial" inmediato es en general menos significativo que la intención latente transmitida a través de la alusión, el enigma y la resonancia.

¿Cuál es la noción contrastante de *phanerè harmonie*, la "estructura visible" o la "armonía evidente"? En un sentido musical, la *harmonie* manifiesta debe ser el tono, el ensamble conjunto de notas producidas por los músicos y aprehendidas por la audiencia. En esta lectura, LXXX establece que la armonía menos notable (entre humanos u opuestos cósmicos) es superior y más poderosa que las armonías de la lira. Pero si se toma *harmonie* en sentido físico, como en la construcción de un arco o cualquier trabajo artesanal, entonces la idea viene a ser esta: ningún carpintero construye tan bien como el piloto del universo. Ninguna obra de arte realiza una unidad y un ensamble conjunto tan fuerte como el *kósmos* natural que la mayoría de los hombres es incapaz de ver.

Estos sentidos, musical y estructural, de *harmonie* están combinados en la noción pitagórica de la *harmonie* de los cielos, la música cósmica ordenada según las proporciones básicas de 2:1, 3:2, 4:3. Según los pitagóricos, la música de los cielos es algo que no podemos escuchar. En este sentido es *aphanés*, oculta. En vista de la notable antipatía de Heráclito por Pitágoras no es probable que la *harmonie* que haya tenido en mente en LXXX sea justamente la definida en la doctrina pitagórica, incluso si pudiéramos estar seguros que tal doctrina era conocida en aquella época[11]. Pero así como la doctrina heraclítea de la *psuché* y su destino después de la muerte sólo puede ser entendida como una modificación y un desarrollo de las ideas pitagóricas, así quizás también su concepción de una *harmonie* es mejor entendida como respuesta a la propia concepción pitagórica del mundo en términos de números musicales. Las proporciones 2:1, 3:2 y 4:3 representarían el subyacente, invisible ajuste conjunto de las cuerdas y el instrumento que permite al músico producir tonos que son *percibidos* como consonantes o concordantes.

Así la conexión entre medidas, orden cósmico y el modelo de los opuestos y su acuerdo, pudo ser sugerida a Heráclito por el concepto pitagórico de *harmonía* musical en términos numéricos, presentada como la clave de la estructura de los cielos. Ahora la noción de medidas cósmicas se retrotrae hasta Mileto[12]. Pero la propia concepción heraclítea de este orden en términos de *lógos* y *harmonie* es más directamente inteligible como generalización de la noción pitagórica de las proporciones musicales, donde se las entiende como un principio de "armonía" por el cual los principios opuestos son reconciliados y puestos en orden, como dice Filolao (DK 44 B 6). Filolao viene después, por supuesto, así que es posible que su concepción de la *harmonía* cósmica que junta los opuestos según la proporción musical sea en sí misma derivada de Heráclito. Mi conjetura es que la línea de influencia va en la dirección opuesta y que Filolao preserva aquí una antigua visión pitagórica utilizada por Heráclito.

NOTAS

1 Frs. 27 DK = 92 Bollack, 96 DK = 462 Bollack. Como Heráclito, Empédocles juega con una pluralidad de sentidos para *harmonie*, entre los cuales el significado concreto de "eslabón" o "unión" es notable.

2 Este último sentido más general es posible en *Pythian* VIII. 68, probable en el fr. 125 (Bowra): *aoidan te kaiharmonian aulois epephrasato*. Es frecuente posteriormente: por ejemplo en Aristóteles, *Poética* 1447a 22 y ss., donde *harmonía* regularmente significa "melodía" o simplemente "música".

3 Véase mi "Pythagorean Philosophy before Plato" en *The Pre-socratics*, (ed.) A. D. D. Mourelatos (Doubleday, 1974), pp. 176-8 y 183-5.

4 En Platón *harmonía* en este sentido se convierte prácticamente en un sinónimo de *symphonía* "sonando al unísono", que otra vez tiene tanto un significado literal (musical) como figurativo (moral y social). Esta asimilación de *harmonía* a *simphonía*, donde la aplicación musical es primaria y las aplicaciones a la carpintería, por ejemplo, faltan, dan cuenta de la pérdida de las más antiguas nociones físicas y estructurales de *harmonie* en los posplatónicos.

5 Para un posterior paralelo de este sentido más amplio, compárese la *harmonía* de Zeus que los planes mortales no pueden transgredir en Esquilo, *Prometheus Bound*, 551. No hay que descartar aquí un eco de Heráclito.

6 Citado y aprobado por Burnet (*Early Greek Philosophy*, 1930, pp.167 y ss.); rechazado por Kirk (p. 216) sobre la base de "la acción de las manos... no podría ser descrita como *harmonie*". Eso es cierto, pero irrelevante. El punto es ver la estructura o el ajuste del arco como una ilustración de "cómo al divergir converge consigo mismo".

7 LXXV, DK 8. Aunque Aristóteles estuviera sólo parafraseando LXXVIII y CXXIV, su paráfrasis es un comentario apto. Cf. *Symp.* 187 a-b.

8 Para la defensa de esta lectura ver arriba, pp. 195 y ss. El exacto sentido de *palíntonos* no es en sí mismo enteramente claro. Heródoto (VII. 69.1) lo usa para la forma curva de un arco oriental; L.S.J. sugiere que los arcos están doblados "hacia el lado contrario al que ellos tienden". Kirk (p. 214), quien lee *palíntonos harmonie* en LXXVIII, lo entiende con referencia a la tensión en las cuerdas o en el instrumento: "una conexión que actúa en varias direcciones".

9 Sobre la importancia de los contrastes polares en el pensamiento griego temprano, y así sobre el fondo tradicional de la doctrina de los opuestos en Heráclito, véase sobre todo H. Fränkel: "las cualidades solo pueden concebirse junto con sus opuestos". *Dichtung und Philosophie*, p.77, y *passim*; cf. el resumen pp. 657 y ss.

10 Me animé a leer *harmonie* como "estructura" siguiendo el ejemplo de Edward Hussey, *The Presocratics*, pp. 43 ss., quien traduce LXXX como "La estructura latente domina la estructura manifiesta" (p.35).

11 Al menos, esta es una posibilidad razonable. Véase la referencia arriba en nota 16. Desafortunadamente, el relato tardío de que la música cósmica, inaudible para otro cualquiera, fue escuchada solo por Pitágoras no puede contarse como evidencia histórica.

12 Hay también precedentes míticos de esta noción, por ejemplo en la afirmación de Hesíodo de que el Tártaro está tan por debajo de la tierra como la tierra lo está del cielo: un descenso de nueve días por un yunque de bronce. Pero tales medidas, con su cualidad anecdótica y pintoresca, pertenecen a una visión del mundo diferente, pregeométrica y precientífica.